

## ITERATUR UND MEDIEN. ZUM PROBLEM DER UNERKANNTEN WELT DES ORIGINALS IN DER ÜBERSETZUNG DER LITERATUR<sup>1</sup>

Im vorliegenden Beitrag möchten wir das Problem der unerkannten Welt des Originals in der Literaturübersetzung anschneiden.

Der Erörterung zu Grunde liegt der Begriff *Text* in der Fassung des Sektion *Digitalität und Textkulturen*, IVG Warszawa 2010, wo er ausdrücklich als „multimediales und multimodales Artefakt mit nicht-sprachlichen und sprachlichen Elemente“ definiert wurde. Die Definition scheint begründet zu sein, auch wenn durch ihre Annahme ein Teil der Linguistik (und besonders der Textlinguistik) seinen Forschungsgegenstand im Sinne von F. Grucza neu definieren muss, da „primäres, konstitutives Element der jeweiligen Wissenschaft gerade ihr Gegenstand ist“ (1983: 26 u. a. ff., übers. PS). Die Entstellung bzw. Veränderung des Forschungsgegenstandes verlangt von der jeweiligen Wissenschaft, als eins der Erkenntnisziele die Neuschilderung und Erörterung ihres Forschungsgegenstandes, sowie im Weiteren die Erarbeitung neuer Methoden, die mit den andersartigen Gegenstandseigenschaften zusammenhängen.

Im Jahre 2008 publizierten wir im Buch *Strategie und Technik der literarischen Übersetzung* ein Beispiel, welches auf eine vielleicht treffende Weise das Wesen jeder Übersetzung darstellt, der intersemiotischen Übersetzung, die keinesfalls auf sprachlichen Code beschränkt bleibt.

*„Wenn man beispielsweise das Werk von Hiroshige Utagawa und van Gogh vergleichen würde, beobachtet man ähnliche Phänomene wie im Falle der Untersuchung einer sprachlichen Übersetzung. Das Hauptmotiv des Gemäldes wurde treu nachkonstruiert, über eine Holzbrücke mit Geländer eilen sechs orientalisch gekleidete Personen, die vom plötzlichen Regen genässt werden. Um die Brücke herum erweitert sich auf beiden Werken ein Gewässer. Man sollte sich die Frage in translatologischer Tradition stellen, ob diese zwei Darstellungen adäquat zueinander seien? Und genauso wie im Falle der auf sprachliche Erscheinungen zentrierten Forschung kann keine eindeutige Antwort gegeben werden – eine bejahende und gleichzeitig verneinende Antwort scheinen genauso richtig zu sein. Ja – die Bilder stellen die gleiche Brücke in ähnlicher Gegend dar, die Protagonisten sind formgetreu nachgemalt. Ist dies aber die gleiche Brücke? Nein – die Techniken der beiden Werke sind voneinander weit entfernt, die Farben sind vollkommen anders, die im Original minimalistisch angedeutete Waldlinie am Horizont erblüht bei van Gogh mit Farbe – zusätzlich erscheint eine kegelförmige Fichte, eine Entlehnung aus der europäischen Landschaft. Das graue Zusammenspiel der Wolken Hiroshiges verarbeitet der Künstler zum subtilen Melange verschiedener Blauschattierungen. Die Originalbrücke scheint aus Bambusholz angefertigt zu sein – in ihrem europäischen Pendant wird der Baustoff ebenfalls europäisiert – die*

---

<sup>1</sup> Der Beitrag erschien in gekürzter Fassung in Materialien des Kongresses der Internationalen Vereinigung der Germanisten, Warszawa August 2010. Sektion *Digitalität und Textkulturen*. Poznań 2011.

*Stegoberfläche wirkt gelblich, wie Nadelholz, die Pfeiler ähneln keinem Bambus mehr. Die die Brücke umgebenden Wassermengen deutet Hiroshige mit einigen Blauflecken an, die mit Weiß ausgeglichen werden – van Gogh verarbeitet sie zum greifbaren Wasserbild, mit konkret gesetzten, kurvigen, grün-gelben Linien, weswegen in das Bild zusätzliche Dynamik eingeführt wird. Verschärft wird auch das auf das Geländer fallende Licht, dass in der „Nachdichtung“ schärfere Schatten hervorruft.*

*Eine kulturelle Amplifikation stellt das die Szene umgebende Ornament dar, das sich vorhandener Stereotype über die japanische Malerei bedient und daher mehr „japanisch“ als das Original zu wirken vermag. Van Gogh platzierte um das Bild ein Gewimmel aus japanischen Ideogrammen – aus zwei kleinen, roten Titelschleifen des Originalwerkes wurden bei ihm vier, damit der Zuschauer keineswegs Zweifel über die Herkunft des Bildes hegen könnte.*

*Es lässt sich also feststellen, dass trotz gleichen Informationsgehalts beider Bilder, beide ästhetisch vollkommen unterschiedlich sind. Das Verhältnis zwischen ihnen ist maßgebend für unser Verständnis des Verhältnisses zwischen dem Original und der Übersetzung.“ (Sulikowski 2008:15-16)*

Zunächst sollte man vielleicht, der Verständigung wegen, das Verständnis der Grundbegriffe des Beitrags definieren.

Die Welt des Originals (oder eines digitalen Korpus) bleibt, wie im Titel postuliert, **unerkannt**, was uns zu erkenntnisphilosophischen Erwägungen wahrscheinlich bewegen könnte. Die Welt wird durch und in digitalen Medien als eine Alternativwelt vorgeschlagen, deren Erkenntnis beispielsweise mit Einweihungsstufen verbunden ist, was an sich uns in die Zeit der antiken Kultur versetzt, wo durch das Erringen entsprechenden Wissens der Einzuweihende auch zu weiteren Geheimnissen zugelassen wurde. Heute lassen uns entsprechende Passwort- und Kennzahlkombinationen neue Sphären der geheimnisvollen Infowelt erforschen. Die Infowelt bleibt unerkannt, da die Erkenntnis auf lediglich einige Zonen beschränkt ist.

Die Welt des sog. klassischen literarischen Werkes bleibt unerkannt, weil die Welterkenntnis auf intersubjektiver Erfahrung und individueller Auslegung und Rezeption beruhen muss. In der Sprache der Pragmatik ausgedrückt, ist die längst vorhandene Einteilung des Sprechakts von Austin und Searle in Lokution, Illokution und Perlokution vollkommen in dieser anderen Welt eingeschlossen, da die im Werk enthaltenen Sprechakte, Sprechaktsequenzen und Sprechpläne (K. Wagner 2001) sich nur auf diese erdachte literarische Welt beziehen, was die Pragmatik wahrscheinlich noch nicht ausdrücklich betonte. Ein dort von einer Gestalt ausgesprochener kommissiver Akt ist nämlich nicht auf unsere Welt zu beziehen, die dort formulierten Deklarativa schaffen nur dort die sozialen Fakten, die Expressiva und Emotiva hängen mit dem psychischen Zustand der gegebenen Person zusammen. Genauso die anscheinend objektiven Assertiva, deren Geltung und Wahrheitswert in der literarischen Welt geregelt wird. Warum sollte die berühmte Aussage Chomskys, deren Existenz einen Beweis für sinnlose aber grammatisch korrekte Satzkonstrukte liefert *Colourless green ideas sleep furiously* in dieser Welt unbedingt sinnlos

sein? Der Satz scheint genauso Sinn zu besitzen wie Beispiele aus Merserburger Zaubersprüchen:

*Eiris sâzun Idisi, sâzun hêra duoder.  
suma haft heftidun, suma heri lêzidun,  
suma clûbodun umbi cuniowidi:  
insprinc haftbandun, infar wîgandun.*

Es ist möglich, worauf wir später noch zurückkommen möchten, dass die Semantik der dargestellten Welt nur scheinbar der Semantik des standradmäßigen Sprachgebrauchs entspricht.

Das weitere mit der Sprechaktproblematik verbundene Problem ist die kaum zu erkennbare Illokution – sowohl der Gestalten in der literarischen Welt, als auch des Erzählers/lyrischen Subjekts usw. (auch wenn wir den sog. „Tod des Autors“ nach Barthes 1968 akzeptieren). Es wäre wahrscheinlich ein Fehler anzunehmen, dass die digital (nicht bezogen auf digitale Medien, sondern auf die Dychotomie *analoge/digitale Zeichen* (vgl. R. Kalisz 1993)) ausgerichteten sprachlichen Zeichen, Grundeinheiten der Kommunikation unserer Welt der Konvention der ausgedachten Welt entsprechen würden. Auch in unserer, im naiven Realismus erkennbaren Wirklichkeit lassen uns oft die Sprechakte an Motiven und Absichten, sowie mittelbar angedeuteten Inhalten (z.B. in Form von konversationellen und konventionellen Implikaturen) des Diskursgegenübers oft staunen und zweifeln. Des Öfteren werden wir in Alltagskommunikation zu unbewussten Spielfiguren eines manipulierenden Sprechers (oder wir werden dem persuasiven Charakter der politischen Rede, Werbung oder allgemeiner Mediensprache ausgesetzt, wie dies treffend B. Mikołajczyk 2004 schilderte). Der Meinung der Manipulisten (u.a. Th. Hermans 1985) folgend ist jede Übersetzung (oder, besser gesagt, jeder Text als kommunikatives Ereignis) eine Manipulation, wobei der Übersetzungszweck den Grad der Manipulation regelt. Aus diesem Grund könnten wir eher sicher sein, dass wir aus diesem oder jenem Grund als gläubige Leser des heiligen Originals eher irregeführt werden, statt die literarische Welt zu erkennen, soweit sie existiert. Die Mechanismen der Übersetzungsentstehung stimmen fast vollkommen mit den Entstehungs- und Konstruktionsmechanismen des Originals, da beide Bestandteile des Prozesses Texte sind. Die Unterschiede beruhen auf manchmal voneinander abweichenden Zwecken der Textbildenden und selbstverständlich auf dem Codeunterschied, in dem ein Text niedergeschrieben werde.

Der Begriff **Welt** wurde von mit absichtlich verwendet. Einerseits wird in der Literaturwissenschaft *die Welt* längst als eine Konstruktion innerhalb der Textrezeption und

Werkanalyse verstanden, man spricht von dargestellter Welt eines Werkes, die Pragmatiker analysieren dafür Abhängigkeiten zwischen der Welt und dem Wort (J. Searle / D. Vanderveken 1985: 52f.), oder sie untersuchen die Effektivität der jeweiligen Äußerung in der Welt, auch wenn die Welt selbst nicht definiert wird. Wittgenstein konzentriert sich auf die Welt der Assertiva, die „im gegebenen Fall alles ist“ (L. Wittgenstein 1921/60: 11), K. Wagner (2001) erschafft den Begriff der Welt der Expressiva, verstanden als subjektive Welt der Erlebnisse.

U. Maas / D. Wunderlich (1972: 91) erwähnen den Begriff *Welt* im Kontext der notwendigen Fertigkeiten eines Sprechers, der u.a. über die Wirklichkeit im Bilde sein sollte, um von dieser Wirklichkeit mögliche Welten abzuleiten.

Gerade Wittgenstein scheint nah an der Konstruktion der literarischen Welt zu sein, er macht nämlich die Bedeutung einer sprachlichen Einheit ausschließlich von der Kommunikation abhängig (in unserem Fall der Kommunikation Autor-Text-Adressat), und stellt fest „Die Grenzen der Sprache sind die Grenzen der Welt.“ Die Welt an sich habe aber wegen ihrer Relativität keinen eigentlichen Wert:

*Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles, wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert - und gäbe es einen, so hätte er keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb allen Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So-Sein ist zufällig. (Wittgenstein 1921)*

Die Welt befinde sich nach dieser Ansicht in einem größeren Raum, der universell und unveränderlich sein müßte und durch diese Beschaffenheit wäre der Welt ein Wert zu verleihen.

Wir würden aber, was aus den Beobachtungen der dargestellten Welt resultiert, die These Wittgensteins umdrehen und sagen „Die Grenzen der Welt sind die Grenzen für die Sprache“. Es hängt nämlich ausschließlich von dieser ausgedachten Welt ab, wie die Sprache funktioniert, ob sie überhaupt noch funktionstüchtig ist (vgl. Ionesco-Theater, konkrete Poesie) und was sie bedeutet.

Auch in der logischen Semantik (und Logik) erscheint der Begriff der Welt, der sich unserem Verständnis nähert. Als Lewis (1972: 173-176) Indexikalität analysierte, nannte er unter anderen Klassen der Koordinatoren auch *Koordinatoren der möglichen Welt* (die anderen waren *kontextuelle Koordinatoren* – Zeit, Ort, Sprecher, Adressat, Objekt, Diskurs; und *Zuordnungskordinatoren* – einer unbegrenzten Objektmenge), die den logischen Wert eines Satzes abhängig von der gegebenen Welt als wahr oder falsch auswerten lassen. Die Welt des literarischen Werkes (oder eines elektronisch zugreifbaren Textes der Infowelt) lässt sich von wahrscheinlich anderen logischen Bedingungen als unsere Welt verleiten, oder sie

bleibt sogar außer einer eindeutigen Determiniertheit. (vgl. Beispiel von Wisława Szymborska).

Die semantische Welt des heiligen Originals (B. Horn-Helf 1997) ist offensichtlich nach den Grundsätzen von vom Humpty-Dumpty in *Alice hinter den Spiegeln* präsentierten Ansicht aufgebaut:

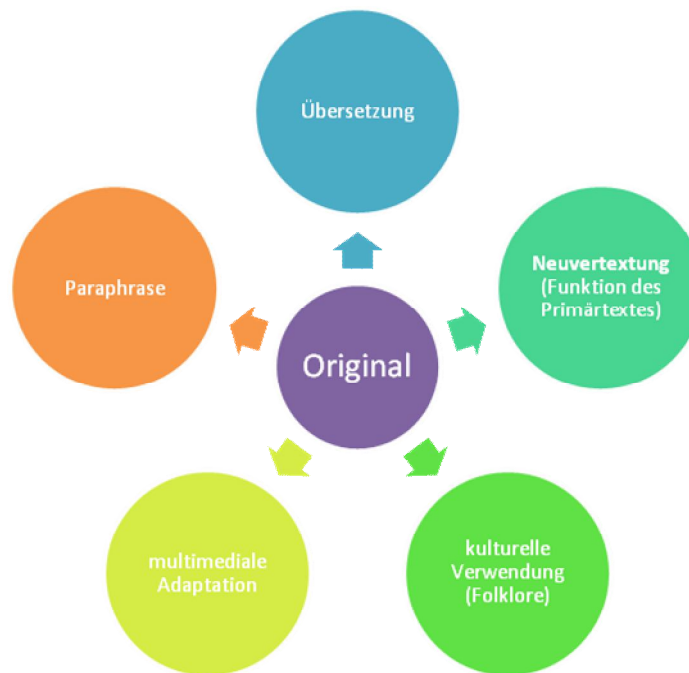
*„Wenn ich ein Wort verwende“, erwiderte Humpty Dumpty ziemlich geringschätzig, „dann bedeutet es genau, was ich es bedeuten lasse, und nichts anderes.“ „Die Frage ist doch“, sage Alice, „ob du den Worten einfach so viele verschiedene Bedeutungen geben kannst“. „Die Frage ist“, sagte Humpty Dumpty, „wer die Macht hat – und das ist alles.“ (L. Carroll 2009:45)*

Der Verursacher des Originals und der Kreator der uns interessierenden Welt verfügt über eine treffend von Carroll festgestellte unbeschränkte Schaffenskraft und semantische Macht. Er sei der „ewige Beweger“ im Sinne von Aristoteles, der die geplante Welt entwirft und mit semantischen Figuren ausstattet sowie sie leben lässt.

Der Begriff **Original** scheint heutzutage eher entbehrlich zu sein. Einerseits hängt dies mit seiner Vervollkommnung erst im Moment der Rezeption zusammen – bis zum Moment der Verinnerlichung eines Textes durch den Leser bleibt er eine potentielle Größe, kein Original an sich, sondern nur Materie, wie die Aristotelische Bronze, aus der eine Statue wird, oder wie dies Bartmiński (2009, passim) formulierte, ein Textem, von dem erst ein konkreter Text abgeleitet wird.

Im Prozess der Übersetzung scheint das Original eher ein Prototyp zu sein, nach dem ein Exemplar im anderen Sprachcode aufgebaut wird, also ein *type*, nach dem *token* erstellt wird. Das fertige Translat wird aber nach seiner Entstehung und Festmachung in einem Medium wieder zu einem Prototypen (*type*), da der Leser im Moment der Lektüre die gleiche Tätigkeit wie der Übersetzer in der Rezeptionsphase ausführt und sein Modell nach dem Prototypen aufbauen muss. Das Original wird in der einschlägigen Forschung als Primärtext (M. Bachtin 1979, Polysystemtheorie von I. Ever-Zohar 1990), Prätext im Sinne der Intertextualität, ein Textem (J. Bartmiński 2009, R. Kalisz 1993), Textmuster (S. Grucza 2009: 97f.), Anfang der Text- und Variantenserie angesehen. In der theoretischen Analyse bleibt das Original jedenfalls am Anfang der entstehenden Textsequenz, Textenkette. Die möglichen Funktionsvarianten, vom Original ausgehend, seien, Übersetzung (Rekonstruktion in einer anderen Zielkultur oder einem anderen Code), Neuvertextung, kulturelle Verwendung (beispielsweise als Witz, Geschichte, gute Beispiele dafür liefert das Wesen der *urban legends*), multimodale Adaptation, im Sinne von Jakobsonschen *intersemiotischer Übersetzung*, Paraphrase *sensu largo*. Alle funktionalen Verwendungsvarianten beziehen sich

sowohl auf die gleiche als auch auf eine andere Sprachkultur, der sprachliche Code scheint hier eine eher zweideutige Rolle zu spielen.



**ABB. FUNKTIONALE VERWENDUNGSVARIANTEN DES ORIGINALS IN DER SPRACHKULTUR.**

Einige interessante Beispiele der Verwendungsvarianten liefern im Internet zugängliche Verarbeitungen der Weltmalerei von Valentin Serov, eigentliche Belege für intersemiotische Paraphrasen oder kulturelle Verwendung des bekannten Stoffes in einem neuen Kontext. Das Original dient an dieser Stelle als Impulssetzer für neue Auslegung des Tatbestandes. Das bisher als statisch empfundene, berühmte Bild rief bei seiner Rezeption eine vollkommen andere Wirkung hervor, als es nach seiner Paraphrasierung und Ergänzung um Vorgesehenen der Fall ist. Das beunruhigend wirkende Gemälde von Munch, ein Ausdruck der Angst des Autors vor der kommenden Wirklichkeit zeigt sich als ein einfacher Schock nach dem Angriff eines Exhibitionisten.

Die früher dramatisch wirkende Szene eines sterbenden Jünglings (*Ivan the Terrible and his Son* (1885) vom russischen Realisten Ilya Repin (1844-1930)) erwies sich ein Effekt des leichtsinnigen Umgangs mit der Schaukel zu sein, wessen Folge eine Kopfwunde ist (an sich nichts Ungewöhnliches).

Die Schiffskatastrophe im Sturm erwarb eine humoristische Komponente, da durch die Ergänzung dreier gleich aussehender Bilder mit idyllischer Atmosphäre die labile Wetterlage am Meer und der unerwartete Sturm zum Ausdruck gebracht wurden.

Das nächste Beispiel stellt eine Collage zweier Gemälde dar – dem Originalporträt der Frau am Tisch wurde ein Joint beigegeben, wessen Folge die plötzliche Verdunkelung des zweiten und Erhellung des dritten Bildes ist. Im dritten Bild beginnt die gerauchte Substanz stärker zu wirken, was man auch am blutig angelaufenen Auge der Frau sieht. Ein natürlicher Effekt des Rauchens ist eine Vision – diesmal von Salvadore Dali. Ihre surrealistische Ausprägung wird in diesem Kontext vollkommen berechtigt und verständlich.

Man soll die semiotische Identität der Endphase der beobachteten Paraphrase betonen. Der hinzugeschriebene Kontext verursacht aber ein neues Verständnis des Originals, ohne es selbst an sich geändert zu haben.

Solche fabelbereichernden Paraphrasen verlangen entsprechende Kunstkenntnisse und entsprechende Rezeption, viel häufiger findet man Paraphrasen und Änderungen eines einzelnen Bildes, wo das Motiv zur „Neuvertextung“ des Originals gebraucht wird. Auch in diesem Fall lässt sich das Vorgehen als eine intersemiotische Übersetzung einstufen. Einer der möglichen Gründe ist eine abweichende Rezeption des Originals, gleichzeitig aber bestätigt sich das Leben des jeweiligen Werkes in der Kultur. Die beunruhigenden, unterschiedlichen Versionen/Fassungen des Präbildes lassen auch gewisse Schlussfolgerungen auf die Richtigkeit der Hypothese der unterschiedlichen Rezeption des Originals ziehen.

In der Literatur der neuen digitalen Medien muss man vom eigentlichen Begriff des Originals ebenfalls absehen – die aus den Massenmedien ausgehenden Impulse als Motive, Anspielungen, Witze, Redewendungen oder Muster verursachen eine simultane Verarbeitung und Vernetzung des jeweiligen Elements im Sinne der Hyperlinks, Parazitate, neuer Kontextversetzung, Veröffentlichung auf Foren, Gesellschaftsportalen usw. Manche von ihnen machen rasche Karriere als SMS, die in Wellen erhebliche Landteile dann erobern (Ostern, Karneval, Neujahr, Wahlen). Wir wohnen in diesem Fall einem Werk der Wiederholung und dynamischer Rezeption bei, wo der klassisch aufzufassende Verursacher nicht mehr sichtbar und feststellbar wird, oder gerade die besten Texte erhalten plötzlich mehrere Väter und Mütter, die sich zu ihnen bekennen.

Die Textualität der digitalen Literatur beruht also auf der Wiederholung. Daher möchte ich den Begriff der **Iteratur** postulieren, der in sich sowohl die Komponente der Wiederholung (Iterativität) als auch des Passivischen des Stoffes (Suffix -tur) und selbstverständlich den Bezug auf den klassischen Begriff *Literatur* enthält. Die Iteratur basiere auf Hypertexten, Vernetzungen, stark ausgebauter Intertextualität und Verfügung der Textkorpora als *public domain*, was das Wesentliche der EDV-Kultur ausmacht. Die iterarischen Werke meistern die Neuvertextung, Paraphrasierung, Umbau bekannter Inhalte

und Fabeln im sprachlichen und außersprachlichen Sinne (im Sinne von W. Propp 1928 *Morphologie des Märchens*).

Die **Übersetzung des Originals in der Iteratur** hat weniger mit eigentlicher Übersetzung zu tun, es ist vielmehr eine Tätigkeit, die minderwertige und unvollständige Effekte zulässt. Die iterarische Leserschaft gewohnte sich an Übersetzung im Sinne von Google-Taste „Translate it“, es reiche aus, in einigen schroffen und rauen Zeilen der EDV-gestützten, automatisierten Übersetzung nur den pfliffigen und flotten Witz der Texteinheit zu erfassen, mit einem Bild zu versehen und ... weiter zu schicken.

Wir haben bis jetzt die Beschränkungen der Erkenntnis eines Textes, das Problem der Welt im Text sowie die Rolle des Originals in klassischer Literatur und in der Iteratur angesprochen. Es wäre aber von Nutzen, auf einigen literarischen Beispielen unsere Hypothesen zu verifizieren zu versuchen.

Nehmen wir als Beispiel das Gedicht der Nobelpreisträgerin Wisława Szymborska, um die Unerkanntheit der dargestellten Welt zu veranschaulichen. Das lyrische Subjekt beschreibt in Sprache, deren Syntax und Logik einen *average language user* vielleicht stören würde, die ausgedachte Welt der Atlantis. Im Gedankengang werden die meisten Fakten direkt präsentiert aber auch sofort verneint. Im Hinblick auf die Koordinatoren der Indexikalität von Lewis (1972) ist Folgendes festzustellen: außer dem Koordinator der möglichen Welt, im Rahmen dessen wahrscheinlich die weiteren Feststellungen für die Welt A logisch korrekt sind, werden die kontextuellen Koordinatoren gleichzeitig mit zwei Werten ausgestattet (wahr, falsch). Auf welche Weise ist also die teils verneinte Welt konstruiert? Warum wird sie vom Leser (oder Übersetzer) bei der Textrezeption doch aufgebaut?

Nach der Explikationssemantik von Wierzbicka (1973, 1990), Karolak (1972), Bogusławski (1974), Grochowski (1974) u.a. könnte man das Verständnis dieser Äußerungen auf der Ebene der *semantic primitives* (atomaren Äußerungen) platzieren, die im System mit eigenen denotativen Bedeutungen versehen sind, wo die Negationsformen rein grammatische Bedeutung besitzen, die vom Kontext und Syntax abhängig ist. Daher, wenn man annimmt, dass in der Konstruktion dieser dargestellten Welt A Negationsformen statt Kommas oder Partikeln verwendet werden und die grammatische Bedeutung nicht besitzen, kann die nach unseren Kriterien teilweise unerkennbare Welt bei der Rezeption doch rekonstruiert werden. Betrachten wir die Gestalt der ersten Strophe nach der Streichung der Negationen:

*sie bestanden  
auf einer insel  
ozean verschlug sie*



Die zweite Erklärung der widersprüchlichen Aussage der ersten Strophe könnte die von vielen Autoren postulierte *Dialogizität und Diskurseinbettung des Textes* sein, auch wenn dieser monologisch auszusehen vermag (B. Boniecka 2009, D. Olszewska 2009, I. Bartoszewicz 2009). Man kann annehmen, dass die Behauptungen der Person a von irgendeiner Person b wie in Situation des Streits, der rhetorischen Kommunikation (J. Kopperschmidt 1973, A. F. Herbig 1993) sofort verneint werden, um im zweiten Teil des Gedichts mittels gegenseitiger Ratifizierung der Schlussfolgerungen zu einer gemeinsamen, ausgehandelten Stellungnahme zu kommen.

**Wisława Szymborska – *Atlantyda***

Istnieli albo nie istnieli.  
 Na wyspie albo nie na wyspie.  
 Ocean albo nie ocean  
 połknął ich albo nie.

Czy było komu kogoś słuchać kogo?  
 Czy było komu walczyć z kim?  
 Działo się wszystko albo nie  
 tam albo nie tam.

Miast siedem stało.  
 Czy na pewno?  
 Stać wiecznie chciało.  
 Gdzie dowody?

Nie wymyślili prochu, nie.

Proch wymyślili, tak.  
 Przypuszczalni. Wątpliwi.

Nie wyjęci z powietrza,  
 z ognia, z wody, z ziemi.

Nie zawarci w kamieniu  
 ani w kropli deszczu.

Nie mogący na serio  
 pozować do przestroóg.

Meteor spadł.  
 To nie meteor.  
 Wulkan wybuchnął.  
 To nie wulkan.  
 Ktoś wołał coś.  
 Niczego nikt.

Na tej plus minus Atlantydzie.

***Atlantis* [übers. PS]**

Sie bestanden oder auch nicht.  
 Auf einer insel oder nicht auf einer insel.  
 Ozean oder auch kein ozean  
 verschlug sie oder auch nicht.

Gab es da jemand den anderen zu hören?  
 Gab es da jemand um zu kämpfen mit?  
 Es geschah alles oder nichts  
 da oder nicht da.

Es standen sieben städte.  
 Wirklich?  
 Sie wollten ewig stehen.  
 Wo beweise?

Sie erdachten keinen schießpulver, oh  
 nein.

Sie erdachten schießpulver, ja.  
 Die Vermutlichen. Die zweifelhaften.

Nicht der luft entnommen,  
 nicht dem feuer, nicht wasser, nicht erde.

Nicht im stein enthalten  
 und nicht im regentropfen.

Nicht ernsthaft im stande  
 den warnungen zu posieren.

ein meteor fiel ab.  
 es war kein meteor.  
 ein vulkan explodierte.  
 Es war kein vulkan.  
 Jemand rief etwas.  
 Niemand nichts.

auf dieser plus-minus-Atlantis.

Besonders markant ist die letzte Strophe, die über den Verfall der Atlantis berichtet. Die bereits erwähnte dialogische Struktur des Strophe, diesmal eingeteilt in Rollen nach den

Zeilen erinnert an sich widersprechende Zeugenaussagen – ein Vergleich von beiden Versionen der Geschehen ergibt doch in der unerkannten Welt des Originals folgende Fakten: *etwas fiel ab und explodierte – jemand rief vielleicht etwas vor dem Ende.*

Der Übersetzer befindet sich in einer recht schwierigen Situation – die Welt versteckt sich hinter den Worten und Ant(i)worten, abgeschirmt durch sich widersprechende nicht klar abgegrenzte Dialogstrukturen. Die Suche nach dem Sinn ergibt etwas (nichts). Ein Schlüssel zu der unerkannten Welt bleibt verschwunden. Die produzierte Übersetzung schloss sich im Moment ihrer Verfassung ebenfalls auch vor dem Übersetzer ab.

Das bestehende Gemälde braucht plötzlich keinen Künstler.

## Bibliographie

ARYSTOTELES (2003): *Dzieła wszystkie*, Warszawa.

BACHTIN, M. (1979): *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva.

BARTHES, R. (1968): *Déjà lu. La mort de l'auteur* Manteia.

BARTMIŃSKI, J. / NIEBRZEGOWSKA-BARTMIŃSKA, S. (2009): *Tekstologia*, Warszawa.

BARTOSZEWICZ, I. (2009): Retoryczna spójność tekstu, in: BILUT-HOMPLEWICZ, Z. et al. (Hg.): *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, Wrocław, S. 116-130.

BASSNETT-MCGUIRE, S. (1991): *Translation Studies*. 2. Auflage, London.

BILUT-HOMPLEWICZ, Z./CZACHUR, W./SMYKAŁA, M. (2009): *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, Wrocław.

BOGUSŁAWSKI, A. (1966): *Semantyczne pojęcie liczebnika*, Wrocław.

BONIECKA, B. (2009): Wybrane gatunki potoczne. in: BILUT-HOMPLEWICZ, Z. et al. (Hg.): *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, Wrocław, S. 147-160.

CARROLL, L. (2009): *Alice hinter den Spiegeln*. Frankfurt a.M.

EVEN-ZOHAR, I. (1990): Polysystem Studies, in: *Poetics Today*, Band 11, Nr. 1. Tel Aviv.

FLEISCHMANN, E./KUTZ, W./SCHMITT, P.A. (1997): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Tübingen.

GROCHOWSKI, M. (1974): Rola semantyczna a predykat jako sposoby charakterystyki subiectum, in: LASKOWSKI, R. / ORZECOWSKA A. (Hg.): *O predykcji. Materiały konferencji w Zawoi*, Wrocław, S. 25-38.

- GRUCZA, F. (1983): *Zagadnienia metalingwistyki. Lingwistyka – jej przedmiot, lingwistyka stosowana*, Warszawa.
- GRUCZA, S. (2009): Lingwistyka tekstu – jej przedmiot i cele cząstkowe badań, in: BILUT-HOMPLEWICZ, Z./CZACHUR, W./SMYKAŁA, M. (Hg.): *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, Wrocław, S. 95-107.
- HERBIG, A. F. (1993): Argumentation und Topik. Vorschläge zur Modellierung der topischen Dimension argumentativen Handelns, in: *Zeitschrift für Germanistik (NF) 3/1993*, S. 584-595.
- HERMANS, Th. (1985): *The Manipulation of literature: studies in literary translation*, London
- HORN-HELF, B. (1997): Der fachsprachliche Ausgangstext – ein heiliges Original? – Anmerkungen zu einem Trugbild, in: FLEISCHMANN, E. et al. (Hg.): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, S. 464-474.
- IONESCO, E. (2000): *Rhinoceros, and Other Plays*, California.
- JAKOBSON, R. (1989): *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, Band. 1-2, Warszawa.
- KALISZ, R. (1993): *Pragmatyka językowa*, Gdańsk.
- KAROLAK, S. (1972): *Zagadnienia składni ogólnej*, Warszawa.
- KOPPERSCHMIDT, J. (1973) *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*, Stuttgart.
- LEWIS, D. (1972): Languages and Language, in: Lewis (1983a) (Hg.): *Philosophical Papers*, New York.
- LEWIS, D. (1983a): *Philosophical Papers*, New York.
- MAAS, U./WUNDERLICH, D. (1972): *Pragmatik und sprachliches Handeln*, Frankfurt a.M.
- Merserburger Zaubersprüche, Merseburg, Domstiftsbibliothek, Codex 136., ehemals HS. Nr. 58. Übers. Reichert, H. (2009): *Literaturgeschichte III - Vorlesungsscript SS 2009*, Germanistisches Institut der Universität Wien.
- MIKOŁAJCZYK, B. (2004): *Sprachliche Mechanismen der Persuasion in der politischen Kommunikation. Dargestellt an polnischen und deutschen Texten zum EU-Beitritt Polens*, Frankfurt am Main.
- OLSZEWSKA, D. (2009): Teksty naukowe jako przedmiot badań tekstologicznych. in: BILUT-HOMPLEWICZ, Z. et al. (Hg.): *Lingwistyka tekstu w Polsce i w Niemczech. Pojęcia, problemy, perspektywy*, Wrocław, S. 163-175.
- PROPP, W. (1928/1976): *Morfologia bajki*, Warszawa.

- REICHERT, H. (2009): *Literaturgeschichte III - Vorlesungsscript SS 2009*, Germanistisches Institut der Universität Wien.
- SEARLE, J./VANDERVEKEN, D. (1985): *Foundations of illocutionary logic*, Cambridge.
- SULIKOWSKI, P. (2008): *Strategie und Technik der literarischen Übersetzung. Besprochen an ausgewählten Beispielen aus Bertolt Brechts Hauspostille im Polnischen und im Englischen*, Szczecin.
- WAGNER, K. (2001): *Pragmatik der deutschen Sprache*, Lang.
- WIERZBICKA, A. (1973): Akty mowy, in: MAYENOWA, M. R. (Hg.): *Semiotyka i struktura tekstu*, Wrocław.
- WITTGENSTEIN, L. (1921/60): *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Frankfurt a.M.
- WITTGENSTEIN, L. (1953): *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, Oxford.

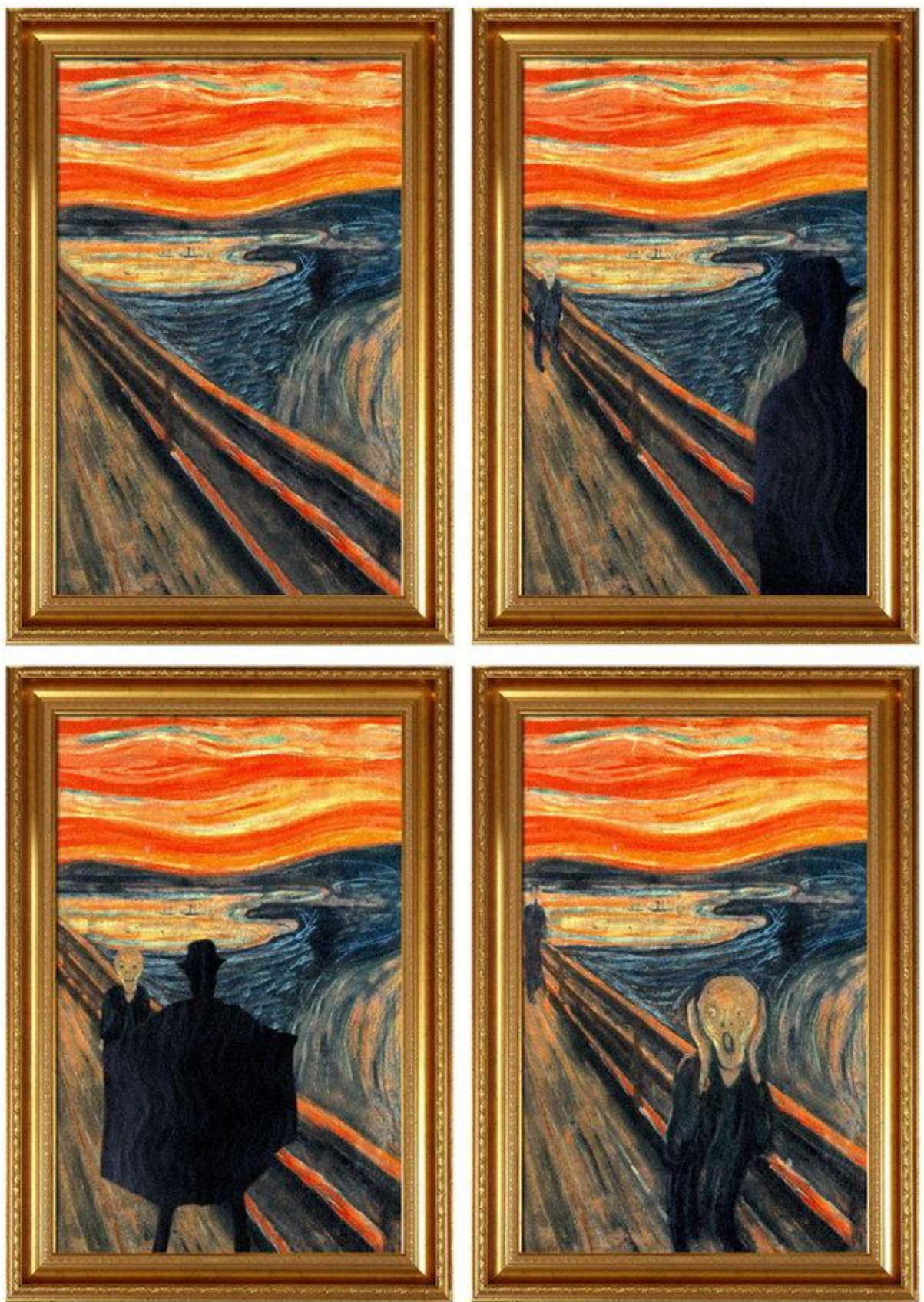


ABB. 1 V. SEROV. BILDPARAPHRASE 1.





ABB. 2 V. SEROV. BILDPARAPHRASE 2.



**ABB. 3. V. SEROV. BILDPARAPHRASE 3.**





ABB. 4 V. SEROV. PARAPHRASE ZWEIER BILDER